

---

# SPATIUM MENTALE

---

## ЛИНГВОСЕМИОТИЧЕСКИЕ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ГРАНИ ВОСТОКОВЕДЧЕСКОГО ЭКФРАСИСА

Коваль О. В.

**Аннотация.** В статье рассматриваются семиотические, искусствоведческие, лингвистические и культурологические свойства востоковедческого экфрасиса как знаковой системы, отражающей роль языка в репрезентации форм искусства Востока и научного знания о нем.

**Ключевые слова:** экфрасис, иконизм, индексальность, язык и искусство, поэтика, С. Эйзенштейн, лингвоскопаж, дискурс, знаковая система, репрезентация знания, искусство и культура Востока.

**Анотация. Коваль О. Лінгвoseміотичні, художні та культурологічні грані сходознавчого екфрасису.** В статті досліджуються семіотичні, художні, лінгвістичні та культурологічні властивості сходознавчого екфрасису як знакової системи, що відбиває роль мови в репрезентації форм мистецтва Сходу та наукового мистецтвознавчого знання про нього.

**Ключові слова:** екфрасис, іконізм, індексальність, мова та мистецтво, поетика, С. Ейзенштейн, лінгвоскопаж, дискурс, знакова система, репрезентація знань, мистецтво та культура Сходу.

**Annotation. Koval O. Arts, linguistical and culturologycal patterns of Orient Ekphrasis.** The paper is devoted to the problem of Orient Ekphrasis space as one of the fragment of scientific knowledge concerting its particular parameters of its conceptualization: arts, linguistical and culturologycal.

**Key words:** Ekphrasis, iconicity, indexality, language and art, poetics, S. Eizenstein, langscaping, discourse, signs system, knowledge representation, arts and cultural of east arts.

**Постановка и актуальность проблемы.** Провокативность и острота занимающей нас проблемы, которую можно сформулировать как *роль креативных и культуротворческих ресурсов языка в объективации и репрезентации форм искусства*, в частности, искусства Ближнего и Дальнего Востока, еврейского искусства, связана с появлением в гуманитарной науке нового и продуктивного (лингвоэстетического и культурологического, концептного) вектора исследования «старой» проблематики «соотношения вербального и визуального», а еще точнее, – дискуссионного вопроса *соотношения форм естественного языка и механизмов порождения культурных смыслов средствами художественной изобразительности*.

Интерес к указанной проблеме вызван фокусировкой внимания исследователей на процессах семиотической трансмутации и гибридации, осуществляемой при поддержке широкого круга культурологических факторов. При этом совершенно невозможно пройти мимо ренессанса изучения национальных языковых и художественных картин мира, анализа соотношения в дискурсивной практике лингвистического и иконического символизма как культурного феномена, разворачивающегося сегодня на фоне

широкой волны «визуально-вербальной идеографичности» и «вербальной визуальности».<sup>1</sup>

На фоне названных обстоятельств более частная проблема *природы экфрасиса* (семиотической трансмутации, по Р. Якобсону, как частного вида семиотического абстрагирования, суть которого состоит в операции «перевода» невербальных знаков в вербальные) не только предстает как знаковое средоточие амбициозных перспектив искусствознания, культурологии и филологии в определении предмета собственных исследований, но и как возможность «замостить ров, разделяющий филологов, культурологов и историков искусства»,<sup>2</sup> воспринимающийся сегодня как очевидное эпистемологическое препятствие для развития на началах цельного знания гуманитаристики в целом. Если заострить формализм темы до своего предела, то он примет вид уравнения: «визуальная репрезентация: мир лингвоконцептуальных идей», или совсем уж в духе пропозитивной концептологии: *референт пластической формы N = f (лингвистический концепт формы N)*. Иными словами, в более широкой перспективе нас интересует **вопрос трансмутации внутренней пластической формы во внутреннюю языковую форму и обратно**, что и составляет собой сердцевину экфрасиса, ранее элемента древнегреческой риторики и поэтики, а сейчас уже семиотического действия, носящего по отношению к произведению искусства характер герменевтического инструмента, природа, функции и сфера действия которого остаются сегодня слабо изученными.

Все названное, как представляется, и очерчивает границы **актуальности** предложенной проблематики.

«Законы экфрасиса», в том числе и ориенталистского, есть не что иное, как правила иконически мотивированной дискурсивной линейаризации визуально воспринятого опыта, т. е. такой стратегии, которая переводит знаки «чистой визуальной осязательности» в многоэтажную, иерархическую и культурно мотивированную семиотическую вербальную систему репрезентации искусствоведческого знания. Она построена на соположении знаков различной семиотической природы и подвержена людической стратегии смыслопроизводства, суть которой состоит в намеренной семиотизации знаков пластической и языковой природы, позволяющей проявить свойство изобразительности и возможности интермедиального контрапунктирования. При этом субъект экфрасиса не уклоняется от общеязыковой «тирании семантического» (К. Ажеж) и семиотической стратегии минимализации как свойства отображения культурных концептов в формах научного, в данном случае искусствоведческого и художественного сознания.

При восприятии и интерпретации экфрасиса (по замечанию В. Фещенко, его этимология значит не просто «говорить вне, за пределами чего-либо», но и буквально «вы-говаривать», «вы-сказывать»)<sup>3</sup>) как факта интермедиальности, трансмедиальности и супермедиальности в языке искусства (Л. Геллер), его значение становится максимально прозрачным: экфрасис призван раскрыть

механизм образного смыслопроизводства, оставаясь при этом одновременно семиотическим языковым действием и инструментом отображения культурного смысла, оформленного средствами художественной, визуальной, изобразительности. Его задача состоит в необходимости удвоить концептуальные составляющие, заложенные в произведении искусства, прийти к концептной интерпретации художественного образа и ментального фрагмента культуры, который за ним стоит. В своем экстенсивном плане экфрасис ориентирован на «словную», линейную синтагматику языка, – в плане же интенсивном его конфигуративный формат «смотрит» на максимально абстрагируемые компоненты визуализированного смысла, концентрирующие одновременно и знания о средствах линейной упорядоченности, синтаксической иерархизации дискурса, и знания, соотносимые с концептосферой самого творчества, с природой творческого объекта как такового и его эстетической ценности, причем формат знания здесь имеет нелинейный, контрапунктный характер.

Необходимо оговорить еще одно обстоятельство: внутреннюю типологию экфрасиса. В самом общем виде она зиждется на разведении процедур трансмутации (перевод вербальных знаков в невербальные), трансмедиаии (собственно экфрасис) и метамедиаальности (автоэкфрасис и искусствоведческий экфрасис). Мы к этой схеме добавляем национальный компонент экфрасиса – ориенталистский (ближне- и дальневосточный), востоковедческий экфрасис и классический, «филостратовский», европейский экфрасис. Важным, между прочим, оказывается не само это деление, а то, что при множественности типов экфрасиса (явный, скрытый, интра- и интерсемиотический, виртуальный, вымышленный, манифестарно-авторский, литературный, искусствоведческий, ориенталистский, классический европейский) только авторский и искусствоведческий выступают как аналитический инструмент, настроенный на выявление семиотической и содержательной природы знаков художественной формы, и только эти два экфрасиса являют механизмы моделирования культурных универсалий, а не просто служат упражнением в риторической, филологической или эстетической обстановке<sup>4</sup>. Но главным, «актуальным», в случае ориенталистского экфрасиса остается то, что он, вопреки классическим экфрастическим формам, возвращает экфрасису статус не только инструмента привлечения внимания к определенному изображению и его последующего анализа, но и дает шанс признания экфрасиса и связанного с ним изображения как самоценного лингвистического факта. То есть он не только показывает, каким образом осуществляется синтез «ментального», «визуального» и «вербального», но и стремится обнажить общность между словесным построением и связанным с ним визуальным аналогом как общность автопоетичную и синтетичную по своей природе. И в названной постановке вопроса также просматривается **новизна нашего взгляда на экфрасис.**

*Ориенталистский, востоковедческий экфрасис*, оставаясь в семиотических границах классического экфрасиса, более других ориентирован на семиотическую

гибридизацию как процесс объективации разных форматов и типов знания и понимания таких когнитивно сложных и концептуально насыщенных областей, как сфера искусства Ближнего и Дальнего Востока и художественной иудаики. При общей для экфрасиса автореферентности, автопоэтичности и иконизации дискурсивного построения, востоковедческий экфрасис оказывается как бы произведением нон-фигуративной и квазифигуративной визуальной ощутимости; он как бы сам стремится стать «двойником» визуально-графической и живописной идеограмматики, переводя в своем существовании чистую языковую форму в конкретно-референтный и вещно-предметный изобразительный ряд.

Именно такая точка зрения и приводится в настоящей статье.

Иными словами, в случае востоковедческого экфрасиса, синтетичного и амбивалентного, «буквенный» текст становится элементом нон-фигуративного и фигуративного ряда, индексального по своей семиотической природе. Преодолевая иконизм, индексальность здесь стремится к символизации. Если о классическом экфрасисе можно сказать, что это экфрасис, репрезентирующий «знания об этом» («я знаю об этом»), т. е. операционный и релятивный характер знания, то востоковедческий экфрасис формализует определенно референтный формат знания предмета рассуждения («я знаю это»).

Говоря неформально, европейский экфрасис есть «чистая визуальная ощутимость, противопоставленная языковой дискурсии»; экфрасис ориенталистский есть предметная сущность, сплавленная с языковым явлением как формой ее объективации. Вот в такой **постановке вопроса** и состоит наш собственный взгляд на специфику востоковедческого экфрасиса.<sup>5</sup>

**Связь с научными программами и планами.** Предлагаемая статья отражает один из этапов исследовательской работы, осуществляемой согласно плану НИР кафедры истории и теории искусства ХГАДИ, а также этап работы над госбюджетной темой «Восток и Запад в художественном пространстве Украины: национальная традиция и инокультурный обмен» (утверждена решением Ученого совета ХГАДИ, прот. № 3 от 26.12.06., и Указом МОН Украины, прот. № 732 от 27. 10. 06., государственный регистрационный номер 0107U002132).

**Анализ последних исследований и публикаций.** Автор во многом оперирует принципами лингвосемиотического и концептуального анализа феноменов искусства и культуры, представленного школой академика Ю. С. Степанова («исследование искусства со стороны языка и культуры»), группой «Логический анализ языка» Н. Д. Арутюновой, концептного анализа А. Вежицкой и Дж. Лакоффа, опирается на принципы семиотики искусства Э. Бенвениста, Р. Якобсона, Ю. Лекомцева. В плане анализа экфрасистического компонента культуры мы во многом следуем работам В. Топорова, Б. Успенского, В. Мейзерского, В. Подороги, Л. Геллера, Д. Йоффе, Е. Григорьевой, В. Фещенко. В искусствоведческом плане, затрагивающем проблему соотношения вербального и визуального, материал частично

представлен исследованиями М. Баксандалла, Н. Брайсена, Ю. Дамиша, Р. Ингардена, М. Алленова, Б. Бернштейна, А. Бертельса, С. Даниэля, Н. Дмитриевой, А. Раппопорта, О. Петровой, А. Шило, А. Якимовича, М. Ямпольского и др. Наибольшую близость нашей концепции соотношения лингвистического и иконического символизма и семиотической гибридации мы находим в работах Н. Злыдневой. Интересный материал содержится в работах харьковских исследователей Н. Сукаленко, Е. Котляра, С. Рыбалко, И. Тесленко, Ч. Оваки и ряда других исследователей, чьи усилия можно оценить как ценный вклад в становление интердисциплинарного подхода к изучению проблем соотношения пластики и текста в культуре XX – XXI вв.<sup>6</sup> Метаязык лингвоискусствознания мы стараемся построить сами.<sup>7</sup>

**Цель и задачи нашего этюда** – рассмотреть семиотические и культурологические грани востоковедческого экфрасиса в аспекте соотношения форм лингвистического и иконического символизма, показав при этом двойственную природу его как инструмента анализа и понимания искусства Востока, а также как механизм, порождающий особую (в плане культурной мотивировки) дискурсивную среду. Нас интересует, как искусствоведчески, семиотически и лингвистически работает механизм экфрасиса, когда он помещен в национально и культурно специфичную среду, в данном случае в культуру и искусство Востока.

**Основные результаты исследований.** Знаменательно, что корни интереса к экфрастической проблематике, как и сам характер размышления о закономерностях соотношения слова и изображения, восходят к опыту исторического авангарда. Поэтому наш разговор о специфике ориенталистского экфрасиса мы начнем с рассмотрения именно авангардистской традиции изучения его природы, вернее, опыта его манифестации в интермедиальной практике русского и украинского авангарда. Речь идет о вербализации художником своего визуально-пластического ощущения с целью дальнейшего его автоперевода в иную, в сравнении с поэзией и языком, семиотическую форму, например, форму киноязыка, основанного на монтажном принципе. И здесь фигура Эйзенштейна окажется выбранной совсем не случайно, т. к. именно он, наряду с Кандинским, стоит у истоков словесного теоретизирования о принципах изобразительного искусства, позднее перетекшего в своеобразную семиотику искусства, а также у истоков того нового подхода к изучению искусства, который оформился в 20-30 гг. на базе эстетики слова (Щерба, Ларин, Шпет, Винокур, Габричевский, Кандинский, Мукаржовский, Якобсон) и перерос в современные лингвоискусствознание и лингвоэстетику<sup>8</sup>. Сейчас уже ясно, что во многом именно из смелой стыковки искусствознания с языковедческими и антропологическими идеями произрастала продуктивная теория искусства С. Эйзенштейна<sup>9</sup>. Если спрогнозировать ход аналитической мысли Эйзенштейна на проблему ориенталистского экфрасиса, то ее порождающий, почти «машинно-творческий» эффект обнаружит себя именно в преломлении двух, типично

авангардистских и ориентально ориентированных техник: «следования кисти» (дзуйхицу) и паузации, удерживания пустоты в плоскостном пространстве (ёхаку), соединенные вместе и дающие характерный для японского искусства дух «кокую», – дух сопереживания и унисона. Поэтому неслучайным является наше обращение прежде всего к дальневосточной версии ориенталистского экфрасиса. За образец возьмем эйзенштейновский экфрасис гравюр Утамаро и Куниёси, Сэсю, представленный в таких характерно экфрастичных работах мастера, как «Чет и Нечет», «Раздвоение Единого», «Неравнодушная природа» и «Grundproblem». <sup>10</sup> В названных работах язык индивидуального эстетического опыта растворен в пространстве искусства Японии и Китая, но рассмотренных не самих по себе, а в контексте синтетичной интермедиальной проблематики: линейно-графическое искусство, высвеченное сквозь призму вербализации и реляционной абстракции. Интересно, что сам характер словесного построения текста, отличающийся у Эйзенштейна крайней сложностью, как бы вторичен, т.к. рожден после изъяснения посредством рисунков и геометрических диаграмм, поэтому такой тип экфрасиса наиболее привлекателен как образец двусторонней мутации и взаимоперевода.

Если в модели Кандинского, по мысли московского коллеги В. Фещенко, «все становится принципиально взаимопереводимым и трансмутируемым», <sup>11</sup> то модель Эйзенштейна скорее фрактально-бриколажна, хотя она и сохраняет свою однонаправленную иконическую векторность: необходимый образ при трансмутации, переводе абстрактной идеи в литературный (сценарий) и визуальный (кинофильм) текст рождается из столкновения изображений, подчиненных «неумолимой», «беспощадной» и «пронизывающе-вонзающейся» композиции. Основой образного порождения в таком случае является звукоизобразительный и словесный контрапункт. Выше мы отмечали, что контрапунктивность вообще свойственна экфрасису и искусствоведческому дискурсу как таковым. Вяч. Вс. Иванов связывает контрапунктность с правополушарной доминанцией эйзенштейновского творчества, характерной, как показал В. Петров, вообще для художника рубежа эпох и столкновения стилевых направлений, во всяком случае, он типичен и для таких порубежных мастеров искусства, как Врубель, Моне, Мунк, Ван Гог, Гоген, Кузнецов, Ларионов, Лисицкий, Малевич, Сарьян. <sup>12</sup> Собственно, вполне ориенталистский и авангардный ряд, не говоря уже о том, что группа имен соотносится с опытом автоэкфрасиса, напрямую сплавляющего языковую форму с пластически-визуальной (Ван Гог, Гоген, Врубель).

Очень хорошо природу ориенталистского экфрасиса, с необходимостью и остротой зрительного ощущения выражающего ментальное и культурное через увиденную пластическую форму, передают слова самого Эйзенштейна: «Даже сейчас, когда я пишу, я, по существу, почти что «обвожу рукой» как бы контуры рисунков того, что непрерывной лентой зрительных образов и событий проходит передо мной». <sup>13</sup> В этих словах, между прочим, содержится и вся контрапунктность эйзенштейновского ориентализма: доминанта

линии, силуэта и контура в сочетании с плоскостной паузой и строгим композиционным решением, цель которого выразить действие, событие, динамику внутреннего состояния. Таким образом, телесная иконизация дискурса в экфрасисе у Эйзенштейна явлена с исчерпывающей полнотой.

По мысли авангардного теоретика кино, экфрастическое повествование есть монтаж, претворяющий абстрактную идею в предметный образ, подобно тому, как глагол китайского языка рождается из столкновения двух результатов, начального и конечного, и вся глагольная сериация отвечает особому ходу ассоциирования, характерного не только для языков Востока, китайского и японского, но и для всего искусства дальневосточного региона. Этот ход пронизательно подметил А. Холодович: «...множество конкретное противопоставлено множеству дискретному... в силу чего как бы индивидуализируется и представляется нам множество в образе единицы».<sup>14</sup> В языковом пределе мы имеем единство части и целого в образе имени, в плане изобразительном – это линия, поглощенная всей цельностью композиционного построения пластической формы.

Последнее замечание: взгляд на экфрасис как семиотическое действие, направленное на «предельную минимализацию»,<sup>15</sup> содержится уже в ранних работах С. Эйзенштейна. И там она у него, конечно же, как и у прочих теоретиков авангарда, например, Кандинского, Матюшина, Друскина и др., есть «чистая ощутимость» и «способ размышления об искусстве», только у Эйзенштейна, переводящего проблему на метауровень языкового формализма, в отличие от художников и поэтов авангарда, это не столько «гул», или «нечто, «простое, как мычание», а – «биение» и «ритмический повтор», «резонанс» и «чистая ощутимость»: в контексте обсуждения метода оберточного монтажа художник отмечает, что «для музыкального обертона (биения), собственно, уже не годится термин: *«слышу»*. А для зрительного – *«вижу»*. Для обоих выступает новая однородная формула: *«ощущаю»*.<sup>16</sup>

Итак, рассмотрим теперь некоторые образцы ориенталистского экфрасиса С. Эйзенштейна, гипостазируя их до обобщенного типа экфрасиса как такового.

Принципы экфрасиса Эйзенштейн заимствует из китайской и японской эстетики, в которой принцип двоичных противопоставлений, принцип чета и нечета, положенный в начало экфрасиса, распространяется и на обоснование принципов нового визуального языка кинематографа. Обращаясь к анализу триптиха Утамаро, Эйзенштейн определяет кардинальный принцип сочетания четных элементов с нечетными, отвечающий мифопоэтическим истокам восточного эстетического сознания, но преобразуемый в морфологию произведения пластического искусства в самом узком смысле. Но ограничиться констатацией связи строения одной знаковой системы с обуславливающей ее бивалентной межполушарной асимметрией такой экфрасис не может, он стремится иконически проникнуть в самую сердцевину структуры изобразительного целого, желая воспроизвести сам процесс создания образа

и избежать односторонность логического подхода в его интерпретации. Этот экфрасис строится на внелогической целостной картине знания и сопоставлении эталонов национально-культурной символики, своеобразной квинтэссенции мира Дальнего Востока.

Н. И. Сукаленко называет этот мир «акварельно-нежным и зашифрованно сдержанным», целиком пропитанным аллегоризмом и природно-антропным параллелизмом, невозможным без специального комментария для инокультурного субъекта.<sup>17</sup> Экфрасис и выполняет частично роль ключа к дешифровке образов искусства и его специального комментария.

Надо сказать, что свой экфрасис Эйзенштейн строит на общелингвистической и семиотической основе, играя метаформами языка как иерархизированной системы особого рода. Предваряя описания триптиха Утамаро, он показывает тот «определенный набор норм», которыми оперируют язык как система, китайский и японский языки, в частности, – общий, по мнению теоретика, семиотический принцип восточного искусства как такового, принцип намека и маркирования не проясненного смутного телесного ощущения: «ему важнее передать общее комплексное ощущение, сопутствующее определенным словам и звукосочетаниям, нежели отчеканить мысль, которую он берется высказать».<sup>18</sup> Реконструкция восточного вербального мышления перелagается на клавиш чистоты визуальности, основу строя которого составляют ключевые метафоры формы и образного решения искусства Востока, близкого каллиграмматизму Малларме, азбуквальности Джойса и текучести графического стиля венского Сецессиона. В прицеле экфрасиса – композиция как выражение «сложной и изысканной вязи плетения отдельных элементов композиции по принципу чета и нечета».<sup>19</sup> Примечательно, что подстилающей линией эйзенштейновского экфрасиса выступает музыкально-зрительная синестезия, отчего композиция листов Утамаро «звучит такой необычайной внутренней музыкой».<sup>20</sup> Свой экфрастический анализ Эйзенштейн предваряет чистым экфрасисом Эдмона Гонкура («типично гонкуровское элегантно описание»)<sup>21</sup> в котором референциально-предметная и регулятивно-формальная стороны, как и ориентация на метаязыковую абстракцию, взаимно согласованы между собой, не говоря уже об иконической и индексальной природе строения дискурса:

«Но, *пожалуй*, среди *триптихов* (Утамаро) самый *изысканный*, самый *редкий* – *это тот*, что изображает «ныряльщиц», искательниц *аваби* – съедобных *раковин* (подобие *устриц*). *Этот* *тройной эстамп* с наибольшей *наглядностью* нам *показывает* обнаженное *тело женщины* таким, каким его понимает художник Японии. Это *женский «акт»*, выполненный с абсолютным знанием анатомии, но акт *упрощенный, приведенный к одним массам, представленный без деталей*: женские *фигуры* своею *вытянутостью* слегка *«манекенизированы»* и вызваны к жизни почти *каллиграфической линией* (...) Эти *большие, эти удивительные женские* *фигуры с белым телом и жесткой черной растрепанной шевелюрой, с кусками красного* *вокруг бедер, в этих зеленоватых пейзажах* – несомненно, образы *очень крупного* *стиля* и *особого обаяния*, которое *захватывает, поражает, удивляет*» (здесь и далее курсив мой – О.К.).<sup>22</sup>

Здесь хорошо видно, как происходит языковое и семиотическое абстрагирование в экфрасическом наименовании референциальных и пластических категорий и как дискурс воспроизводит не только телесный опыт восприятия изобразительной формы, но и фигуративно-каллиграмматический характер ее создания и прочтения: весь экфрасис как бы воспроизводит характер непрерывного линейного развертывания композиции, как бы следуя кисти Утамаро и желая, чтобы к концу фразы след от нее остался не шире трех волосков. Происходит тоже, что отмечено применительно к Кандинскому В. Фещенко: внутренняя языковая форма трансмутируется во внутреннюю пластическую форму (кардинальный закон экфрасиса – sic!). Происходит как бы непосредственное, перформативное конструирование и осуществление ментального и словесного образа в параллель к живописному. Отсюда повышенная индексальность содержания экфрасиса и устойчивая иконичность его языковой формы.

Почему Эйзенштейн предварил свой этюд гонкуровским экфрасисом? Да потому что ему необходимо остановится не столько на «скромном», «неизысканном геометрическом костяке» триптиха, сколько на сложной системе «внутренних перезвонов мотивов» эстампов Утамаро. Лучшим способом раскрыть эту систему явится все тот же ритмический и структурный повтор, лежащий в основе всей поэтики Эйзенштейна. Тут он присутствует на уровне простого перечисления наибольшего количества встречаемых «случаев», бинарных противопоставлений референтно-пластических элементов композиционного целого. Разбор триптиха осуществляется в соответствии с принципами организации естественного языка: структурность, иерархичность, дискретность, симметрия, бинарность, различимость, цельнооформленность, образность. Элементы различения: композиция, синтаксис графической вязи, масса, фигура, лицо, рука, атрибуты, цвет, тон, линия. Зона различения – композиционно-пластическое целое, отражающее неповторимость единения Инь и Янь. Иначе говоря, в основе построения экфрасической формы лежит не только языковая ассоциация, но и учет влияния естественного языка на некоторые формы художественного сознания, скрытые в оппозиции чета и нечета. При этом собственно языковая аналогичность наблюдается в определении сути экфрасиса, цель которого Эйзенштейн видит в необходимости обнажить сам способ сплетения четного и нечетного, осознаваемого в метафоре *взаимоперетекающих* друг в друга *миров*.

Любопытно, что роль листа у Эйзенштейна подобна различающей и дифференцирующей роли фонемы в языке, а сам принцип монтажа оказывается конструктивным принципом сцепления, «вязи» единичных конструктивных элементов в готовый художественный образ.

Эйзенштейн показывает, что композиция элементов, характер соотношения чета и нечета, монтаж элементов аналогичны процессу выражения «типичного как того особенного, что заключено в ряде конкретных индивидуальных образов»,<sup>23</sup> благодаря именно дистрибуции элементов и семиотическому принципу их расподобления на четные и нечетные.

Сходство между языком и искусством Востока, на материале ориенталистского экфрасиса, как и в любом другом случае, проявляется через принцип знаковости, обнаруживающий себя на уровне дистрибутивной интерпретации и семиотизации знаков пластической и визуальной формы: «всеми этими средствами достигается то, что построение начинает объединять в себе оба «мира» – четный и нечетный и как бы сливает в единство противоположную природу обоих начал. Так, если отдельный лист содержит изображение из двух фигур, то полная картина составится непременно из трех листов; а если целое будет складываться из двух листов, то есть полное основание ожидать, что на каждом листе окажется по три фигуры».<sup>24</sup> Характер дистрибуции элементов всеобщ по отношению к знакам формы и знакам содержания, как и к грамматическому лицу самого текста экфрасиса:

### ***Б. Разбор по фигурам***

Шесть фигур *распадаются* на три листа по две. При этом в каждом случае – одна фигура *сидит*, а другая – *стоит*, но в этих трех сочетаниях *дано такое богатство вариации*, что *это даже не приходит в голову*; по самой же *разработке фигур*:

из них три без верхних одежд,

две в верхней,

одна – вовсе раздетая и к тому же – ребенок.

Три обнаженные *ведут себя по-разному*:

две *стоят*,

одна *сидит*.

Две в кимоно – обе *ведут себя одинаково*,

обе *сидят*.

Один ребенок, который снова *стоит*.

### ***Е. Цвет***

1. Цвет среды и обстановки: два элемента.

Три зеленых поля полуострова (на трех листах),

две коричневые корзины (на двух).

2. Цвет фигур: три элемента –

три красных передничка (на трех),

два фиолетовых кимоно (на двух),

одно розовое тельце ребенка (на одной).

Лист с нечетным количеством цветовых элементов фигур (красный передник, фиолетовое кимоно, розовый ребенок) – оказывается четным (II).

Лист с четным количеством элементов (при этом разных; красный передник и фиолетовое кимоно) – оказывается нечетным (III)<sup>25</sup>.

*Линия* как основа выразительности графических экзерсисов Утамаро, как и автопоэтические лингвистические черты экфрасиса, стремящегося иконически передать характер созерцания пластической формы, цикличной и замкнутой, почти бесконечной, тоже точно следует той же формуле чет-нечет: «*Этот исходный момент выглядит так: т. е. имеет два подъема А и А» и одно опускание В*»; в плане формы экфрасиса здесь мы имеем ряд процессуальных глагольных форм несовершенного вида и серию

эллиптизированных односоставных предложений, своего рода индексальных шифтеров «видимого», сплавленных в матричную форму представления. Однако словесная ритмика здесь подчинена не столько визуальному ряду, сколько музыкально-живописной пульсации: «Это, вероятно, и есть основной набор средств, которые дают возможность музыкальной разработки в пределах графического штрихового рисунка. Этими средствами, по-видимому, и достигается приближение чисто линейного рисунка к такой же музыкальной пульсации, какая доступна в гораздо большей степени игре оттенками в живописи, где она реализуется непосредственно тональным путем».<sup>26</sup>

Культурологически важно, что, почти вослед К. Леви-Строссу и Р. Якобсону, Эйзенштейн увязывает графически-композиционную технику, да и свой собственный опыт экфрасирования, с определенным ментальным состоянием, его культурно-социальным и антропологическим субстратом: «И когда сам оперируешь в творческой работе образным мышлением, поражаешься «перекличке» того, что делаешь, с чертами учений древности или этапами развития подрастающего ребенка!»,<sup>27</sup> тем самым, предвосхищая опыты анализа архаичных форм культуры и искусства, как и культуры и искусства нового и новейшего времени, в соположении со структурами языка и риторическими механизмами культуры. Но надо заметить, что Эйзенштейну был свойствен и вполне «гонкуровский» строй экфрасиса, описанный нами выше: вот как Эйзенштейн описывает длинные горизонтальные картины-свитки, столь характерные для китайской живописи: «тема живого течения жизни, запечатленная на длинной ленте картины. Это или течение в пространстве, или течение во времени». Описываются «На реке во время праздника» (Чэнь Мэй и др., около 1720 г.) и «История одной карьеры» Ван Цэня (около 1669 г., размер – 3080X53 см); – перед нами *фаза за фазой*, линейно и хронологически, раскрывается стилевая своеобычность попавших в поле зрения художника гравюр, причем тематизация как стержень анализа никогда не уходит из поля зрения автора и реципиента экфрасиса:

Здесь смена элементов Инь и Ян *возникает ритмическим повтором и сплетением* на разворачивающемся *протяжении* свитка. В одном случае это *ритмическая смена частей* пейзажа *видимых и частей, закрытых* облаками, — по существу, взаимное *пронизывание* «облаков» и «земной тверди», отвечающих обоим противоположным началам («История одной карьеры»). В другом случае (например, на пейзажном свитке Сессю – японца конца XV в., работающего в китайской традиции) такая же ритмическая смена отведена *домикам*, прерываемым *деревьями и кустарником* (средний план картины); *мглистым небесам* и четким *очертаниям гор* (верх и глубина); резко очерченным *скалам* и мягким *очертаниям воды* (ближний план и нижний край картины). Эти три плана картины: верх, середина, низ – кажутся тремя *строчками из сложной оркестровой партитуры*, где три разные сферы, *контрапунктически связанные*, ведут каждая свою тему борьбы и взаимного проникновения элементов *сильных и слабых, мужских и женских*. Инь и Ян. То они совпадают «по вертикали», и перед нами энергичное сочетание горы высится над четким абрисом домика, у подножия которого резко вырисован утес. То *дымка туманной дали скользит* над размытыми очертаниями кустарника, еле *определяющегося над намеком реки*

у нижнего края свитка. То оба начала *скрециваются* и не только по горизонтали, но и по вертикали *сталкивают представителей обоих начал*: утес с туманом, реку с очертанием горы, туман с домиком и водой и т. д. и т. д., создавая этим бесконечно разнообразную **полифонию взаимной игры двух начал, пронизывающих Вселенную**, согласно философской концепции китайца (выделение и курсив наши – О.К.).<sup>28</sup>

Пластическая конструктивная характеристика в своей языковой разверстке максимально детализирована, опредмечена, склонна к языковому образному метафорическому отклику на перцептивно ощущаемую форму, но не строится на голом перцептуализме, а стремится «увязать» видимое, языковое и ментальное в одно синтетичное целое, так что перед нами вырастает концепт минимализации, концепт, как сказал бы Ю. С. Степанов, «тонкой пленки» восточной культуры, натянутой на музыкально-словесные и визуально-изобразительные колки.

Перед нами нечто «эйзенштейновское» в восприятии искусства Востока, ощущение его стихии сквозь метрико-числовую и культурную матрицу самой пластической формы, но и нечто всеобщее в восприятии искусства как языка и через язык вообще, как некий автопоэтический конгломерат смыслов и элементов формы, отображающий не только экфрасические стратегии и умонастроения времени, но и предвосхищающие новый виток семантического анализа образов восточного искусства, построенного на семиотически непротиворечивых данных и креативных возможностях языка описания.

Такое «эйзенштейновское» как концепт обладает свойством множиться и проявляться в новых формах искусствоведческого и культурологического теоретизирования. Искусствоведческий дискурс располагает таким примером, правда, применительно уже к «образам» и «мотивам» искусства Востока, представленным в искусстве Западной Европы, но этот образец (его находим у непревзойденного Н. Н. Волкова) демонстрирует гармоничную, или гармонизированную, встроенность эйзенштейновского экфрасиса в сам дискурс об искусстве Востока и его визуально-динамических репликах, например, в искусстве автоэкфрасиста Ван Гога, в его портрете «Папаше Танги»: «Фон в его поздних портретах так же *активен*, так же *предметен*, как и костюм, как и лицо. В отрицании традиционного контраста есть *особая образная острота*. Но мы ее чувствуем именно и только *благодаря тому*, что контраст фигуры и фона – *важный прием образного мышления*. В портрете «Папаши Танги» предметная среда – *ключ образного истолкования*» (выделения и курсив наш – О.К.).<sup>29</sup>

Так предметное, образно-пластическое и символическое толкование «видимого» сплавляется в одно целое, обращенное к феноменологической традиции и глубоко мотивированное со стороны культуры образного и зрительного восприятие. Но главным, выражаясь культурологически, здесь является то, что экфрасис перерастает свою функцию самовоспроизводства и удвоения элементов синтаксиса «чисто прекрасного», настроенного на прагматику культурно- и этноспецифичного, – он стремится продемонстрировать

ценности культуры путем манифестирования самой идеи эстетического соположения предметных и формальных атрибутов, из которого вытекает непосредственное восприятие красоты целого, каким является живописно воспринятый концепт «Востока».

Подобно языковой и образной форме хайкай, дальневосточный экфрасис превращается в синтетичную Форму – Сугато, совмещающую в себе «сиори – гибкость слов, благодаря которой возникает ёдзё, позволяющее пережить саби». А поскольку в центре ее, несмотря на ветер, царит покой, ёдзё оказывается тем чувством, которое позволяет за буквой, за словесным знаком почувствовать дух культуры и искусства, его воплощающего. Хотя дух, владеющий автором экфрасиса–Сугато, остается жажущим выражения намека и неподвижным «выразителем невыразимого», чем, по существу, и является словесное искусство экфрасиса как знаковой системы и семиотического действия в сфере культуры.

Если дальневосточный экфрасис подчинен принципу «призыва – отклика», «Ко-о», подобно тому, как этому призыву подчинена поэтика японской хайку, то «дух» самого раннего ориенталистского экфрасиса, ближневосточного, библейского, подчинен идее «предписания – исполнения». Речь, соответственно, идет о заповеди «Хидур мицва» («Служите Г-ду во всем благолепии его святости»...) и Второй заповеди ТаНаХа (Исход 20:6-5), категорически запрещающей изображение «того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли». Об иконографических катаклизмах, генезисе и функционировании библейского экфрасиса написано достаточно много, и, на наш взгляд, лучшее из написанного, – работы Б. Бернштейна.<sup>30</sup> Поэтому мы не будем касаться этого вопроса в нашей работе. Обратим внимание лишь на ряд примечательных моментов, касающихся заявленной проблематики, но в связи с современной формой библейского экфрасиса.

Ближневосточный, библейский, экфрасис не столь однороден, как может казаться на первый взгляд. Конечно, присутствующие в культуре экфрастированные образы, начиная от пресловутых херувимов с лицами и крыльями над Ковчегом Завета (Исход 25:18-20) и на завесе, разделяющей скинию на Святых Святых (Исход 26:31-33), до современных форм экфрастического описания еврейского искусства, сохраняют известную, по мнению Б. Бернштейна, направленность на «визуальные и тактильные качества рукотворного объекта, но не на его «содержание».<sup>31</sup>

Но они не пребывают лишь в жанре текста о вещи. Это преимущественно тексты об Имени. И тогда само имя «изобразительного», «видимого» становится скрытым экфрасисом, который при необходимости можно развернуть в обширный текст. Репрезентантом чего он является? Ясно, что здесь наличествуют антимиметические стратегии, в противовес традиционной форме экфрасиса, но что за ними стоит? Полагаем, что не только и не столько желание отразить структуру и визуальные качества артефакта, сколько само желание указать на него путем экфрасиса и поименовать «видимое».

Приведем один показательный пример: Бецалель Наркис, отвечая на вопрос, «что такое еврейское искусство», обращается к абстрактному способу выражения еврейских идей и тем.<sup>32</sup> Тема эта достаточно сложная, и мы имели возможность ее частично обсудить в контексте проблемы «общности теории языка и теории искусства» на страницах специализированного издания.<sup>33</sup> Сейчас примечательно другое. Вместо ответа на вопрос о подлинной возможности объективации еврейской идентичности в абстрактной пластической форме, Б. Наркис обращается к экфрасическому повествованию, как бы сжимающего проблему адекватности форм визуализации вложенного в изобразительный текст смысла до комментария имени живописного произведения, тем самым демонстрируя структурную и содержательную значимость имени произведения и его связь с семантической структурой произведения, им поименованного, как целого. Здесь имя лишается традиционной для него дублирующей, комментирующей функции, становясь интерпретантой (в смысле Ч. Пирса) знаковой природы визуального текста. При этом оно не теряет своего индексального характера. Здесь (подчеркнем, что именно в случае живописной абстракции) произвольность связи имени и произведения оказывается мнимой. Текст о вещи, каким является ветхозаветный экфрасис, приобретает вид репрезентанта не только программы всего произведения, но и началом и концом его анализа. Оно как бы предшествует появлению живописного произведения и венчает работу художника над ним. Вербализация абстрактного как формы национальной идентичности не есть просто комментирующий, или автокомментирующий акт, но является формой предецирования и выражения той пропозициональной установки автора, за которой скрывается смысловое ядро всего произведения искусства. Смотрим у Наркиса, описывающего холст «Иехошуа» (1950) Барнетта Ньюмена: «художник изобразил красную вертикальную полосу на черном фоне. Такое название можно трактовать по-разному: это может быть Иехошуа, завоевывающую черную землю Ханаана; или это алый шнурок, который Рахав привязала к своему окну, чтобы израильтяне, завоевывающие Иерихон, смогли ее узнать (Иехошуа 2: 18); а быть может, алая полоса символизирует пылкую натуру сына художника – Иехошуа».<sup>33</sup>

Традиционная для библейского экфрасиса предметность имплицитно присутствует в именной семантике и отзывается эхом семантических интерпретаций визуальной абстракции, между тем, плотно сидящей на своем каббалистическом или библейском основании, тексте ТаНаХа, из которого только и возможно вывести характерную для национально ориентированного художника индивидуальную изобразительную метафору или набор ключевых символов, тропов и образов, символизирующих инокультурную идентичность. Залогом ясности изображаемого станет развернутый рассказ об имени изображения. Так, в отличие от дальневосточного экфрасиса, призванного в огромную пустую оболочку речи, но полную оболочку духа, вместить, выразить ощущение от прекрасного и полностью в этом ощущении раствориться, так и не сумев его выразить до конца, библейский экфрасис, даже и в виде

скрытого имени, обязуется представить предмет, факт, действие, визуальное событие, соединив в этом представлении акт познания, познаваемый объект и познающий субъект в едином, пусть и ничтожно малом дискурсивном целом, – каким является имя изображения как форма экфрасиса, ведь в конце концов «еврейская культура носит вербальный характер, и изобразительность в ней не слишком приветствуется»,<sup>34</sup> хотя и провоцирует постоянное напряжение между «чистой идеей и образом, между богатством художественных форм и аскетизмом художественного языка».<sup>35</sup>

В конце концов, и формы, и язык, и идеи, и образы находятся в постоянном перетекании, и лишь экфрасис позволяет обеспечить непрерывный символический обмен означающими и означаемыми, часть из которых отольется в пространство культурно мотивированных и художественно значимых символов. Язык же в своей чистой ошутимости останется той невидимой арматурой, на которой и построено знание визуального...

**Выводы.** Оставаясь инструментом языковой и культурной объективации и репрезентации знания пластической формы Востока, ориенталистский экфрасис является едва ли не единственным средством удержания текучей сущности искусства Востока и абстрагирования тех его черт, которые позволяют, по удачному выражению Р. Барта («Империя знаков»), «лелеять» идею невероятной символической системы, полностью отличной от нашей», но обнажающей общечеловеческие культурные ценности и концептуальные универсалии. Но что еще более важно, – оставаясь дискурсивно ориентированной семиотической системой, ориенталистский экфрасис стремится перестроить свою синтагматическую структуру на иконических и индексальных началах так, чтобы «походить» на описываемый им объект и минимализировать его спецификум в виде такой словной формулы, которая в идеале соответствует не одной лишь своей поэтике и лингвистике, но и той цивилизации иероглифа, каллиграммы, которая и позволяет ему выступать в национально узнаваемых чертах как воплощение изобразительной вербальности *sensu stricto*.

Ориенталистский экфрасис, будучи укорененным в национальной эпистемологии и эстетической номенклатуре и указывая на ту или иную риторическую, пластическую или культурную традицию, отвлекается от «знания по описанию» и стремится предстать перед нами в виде «знания по наблюдению», в виде знания сути обозначаемых вещей, сохраняя при этом ту недосказанность, какая и приличествует вербальной интерпретации произведения изобразительного искусства. «Ориенталистский» экфрасис оппозитивен экфрасису «европейскому», но цель у него все та же: отразить «надындивидуальное движение искусства как целого» (Ю. Степанов), не теряя при этом ни своей национальной, ни языковой специфики, ни всеобщей экфрасистической способности острять пластическую форму. Выступая как опыт «претворения формы», «обнажения установки», «семиотической мутации» и «перевода», экфрасис искусства Востока предстает как то, что

заимствовано у живописи, как нечто, что глубоко укоренено в телесном, предметном, субстанциональном, что может быть не обтекающей массой, а хрупким и легким конгломератом, фрагментом чего-то более существенного в жизни человека, – в идеале: знаком, иероглифом, арабеском, штрихом:

*С теленком на борту  
Кораблик небольшой плывет по речке  
Сквозь дождь вечерний.*

Но этот штрих и этот знак как раз и провоцирует язык на творчество, оставляя, между тем, самые главные вопросы в пустоте и без внимания: «Где начинается искусство?», «Где начинается письмо?», «Где начинается экфрасис?». Ответы на них мы получим, наверное, «в другом плане бытия»... **Перспективы дальнейшего исследования** автор видит в дальнейшей работе над проблемой роль естественного языка в формировании языка пластической формы и метаязыка ее содержательной интерпретации.

#### Примечания:

1. Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века / Н. В. Злыднева. – М.: Индрик, 2008. – С. 76.
2. Злыднева Н. В. Указ. соч. С. 9.
3. Фещенко В. В. Автоэкфрасис в тексте художника: к лингвоэстетическим основам / В. В. Фещенко. – Доклад на Международной научной конференции «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе», 23-25 июня 2008 г., ИРЛИ РАН (Пушкинский дом, СПб), устное сообщение.
4. Эко У. Сказать почти то же самое: опыты о переводе / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2006. – С. 251.
5. Более подробно наши взгляды на природу экфрасиса представлены в недавней работе: Коваль О. В. Азбуквальность и иконизм. Лингвосемиотик между живописной ощутимостью и языковой дискурсивностью. – в сб.: Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук. Материалы Международной научной конференции – М.: ИЯ РАН, 2008. – С. 46-68.
6. См.: Успенский Б. А. Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство. М., 2007; Шилов А. В. К методологии портрета. Х., 2006.; Шилов А. В. Пластика и текст. Х., 1999; Афанасьев М. Н. Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Первобытное общество. М., 2004. См. также: Злыднева Н. В. Фигуры речи и изобразительное искусство // Искусствознание. 1/01. М., 2001; Подробная библиография вопроса содержится в нашей работе: Коваль О. В. Назначение в поэтику: Общность теории языка и теории искусства в свете художественной семиотики и лингвоэстетики / О. В. Коваль // Критика и семиотика. 2007. Вып. 11. С. 3-42; см. также: Коваль О. В. Экспансия лингвосемиотики в живописный и культурный текст / О. В. Коваль (в печати).
7. Коваль О. В. О связи визуально-динамического и лингвистического дискурсов / О. В. Коваль // Гуманитарная наука сегодня: материалы конференции / Под ред. Ю. С. Степанова. М. – Калуга, 2006.
8. Фещенко В. Формализм +/- эстетика: из истории и теории лингвистической эстетики / В. В. Фещенко // Лингвистика и поэтика XXI в.: Материалы конференции – М.: ИРЯ им. В. В. Виноградова, 2007. – С. 30-38.
9. Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства / Под ред. Е. Я. Басина. / С. М. Эйзенштейн, – М.: Смысл, 2002. – 335 с.

10. *Эйзенштейн С. М.* Чет – Нечет. Раздвоение единого. Публ. и коммент. Н. И. Клеймана / Н. И. Клейман, С. М. Эйзенштейн // Восток – Запад: исследования и материалы. – М.: Наука, 1988. – С. 234-278.
11. Фещенко В. В. – Доклад на Международной научной конференции «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе», 23-25 июня 2008 г., ИРЛИ РАН (Пушкинский дом, СПб), устное сообщение.
12. *Иванов Вяч. Вс.* Чет и Нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем / Вяч. Вс. Иванов. – М.: Советское радио, 1978. – С. 34; 104-1206; *Петров В. М.* Проблемы и методы эмпирической эстетики / В. М. Петров // *Копчик В. А., Рыжов В. П., Петров В. М.* Этюды по теории искусства: Диалог естественных и гуманитарных наук / В. А. Копчик., В. П. Рыжов, В. М. Петров. – М.: ОГИ, 2004. – С. 323.
13. Цит. по: *Иванов Вяч. Вс.* Чет и Нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. С. 104.
14. *Холодович А. А.* Проблемы грамматической теории / А. А. Холодович. – Л.: Наука, 1979. – С. 175, 185.
15. *Степанов Ю. С.* Концепты: Тонкая пленка цивилизации / Ю. С. Степанов. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 97-100.
16. Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства... С. 23.
17. *Сукаленко Н. И.* Сопоставление портретов человека в трех культурных ареалах: славянском, ближневосточном и дальневосточном / Н. И. Сукаленко // ЛАЯ. Языки эстетики. – М.: Индрик, 2004. – С. 459-470.
18. *Эйзенштейн С. М.* Чет – Нечет. Раздвоение единого. / С. М. Эйзенштейн / Публ. и коммент. Н. И. Клеймана / Н. И. Клейман, С. М. Эйзенштейн // Восток – Запад: исследования и материалы. – М.: Наука, 1988. – С. 240.
19. Там же. С. 240-242.
20. Там же. С. 241.
21. Там же. С. 241-242.
22. Там же. С. 241-242.
23. *Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. / Ю. С. Степанов. – М.: Языки русской культуры. – С. 168-169.
24. *Эйзенштейн С. М.* Чет – Нечет. Раздвоение единого... – С. 242-243.
25. Там же. С. 244-247.
26. Там же. С. 249.
27. Там же. С. 254.
28. Там же С. 369-270.
29. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1984. Таблицы. № 20.
30. *Бернштейн Б.* Пигмалион наизнанку: К истории становления мира искусства / Б. Бернштейн. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 15-28, 76-92.
31. *Бернштейн Б.* Грани экфрасиса / Б. Бернштейн. // Искусствознание. – М. – 4/1994. – С. 179-202.
32. *Наркис Б.* Что такое еврейское искусство / Б. Наркис // Еврейское искусство в европейском контексте/ Сб ст. под ред. И. Родова. – М.: Мосты культуры – Иерусалим: Гешарим, 2002. – С. 22-23.
33. *Коваль О. В.* «Идеально другой», «Типовое еврейское» как *cosa mentale* лингвистической и живописной абстракции / О. В. Коваль // Тирош. Труды по иудаике. – М.: РГГУ, 2007. – № 8. – С. 130-142.
34. Цит. по: Котляр Е. А. «Служите Господу во всем благолепии его святости...». Искусство в сакральном пространстве интерьеров синагог Украины / Е. А. Котляр // Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. – М.: Дом еврейской книги, 2005. – № 6-7. – С. 504.
35. Там же. С. 504.